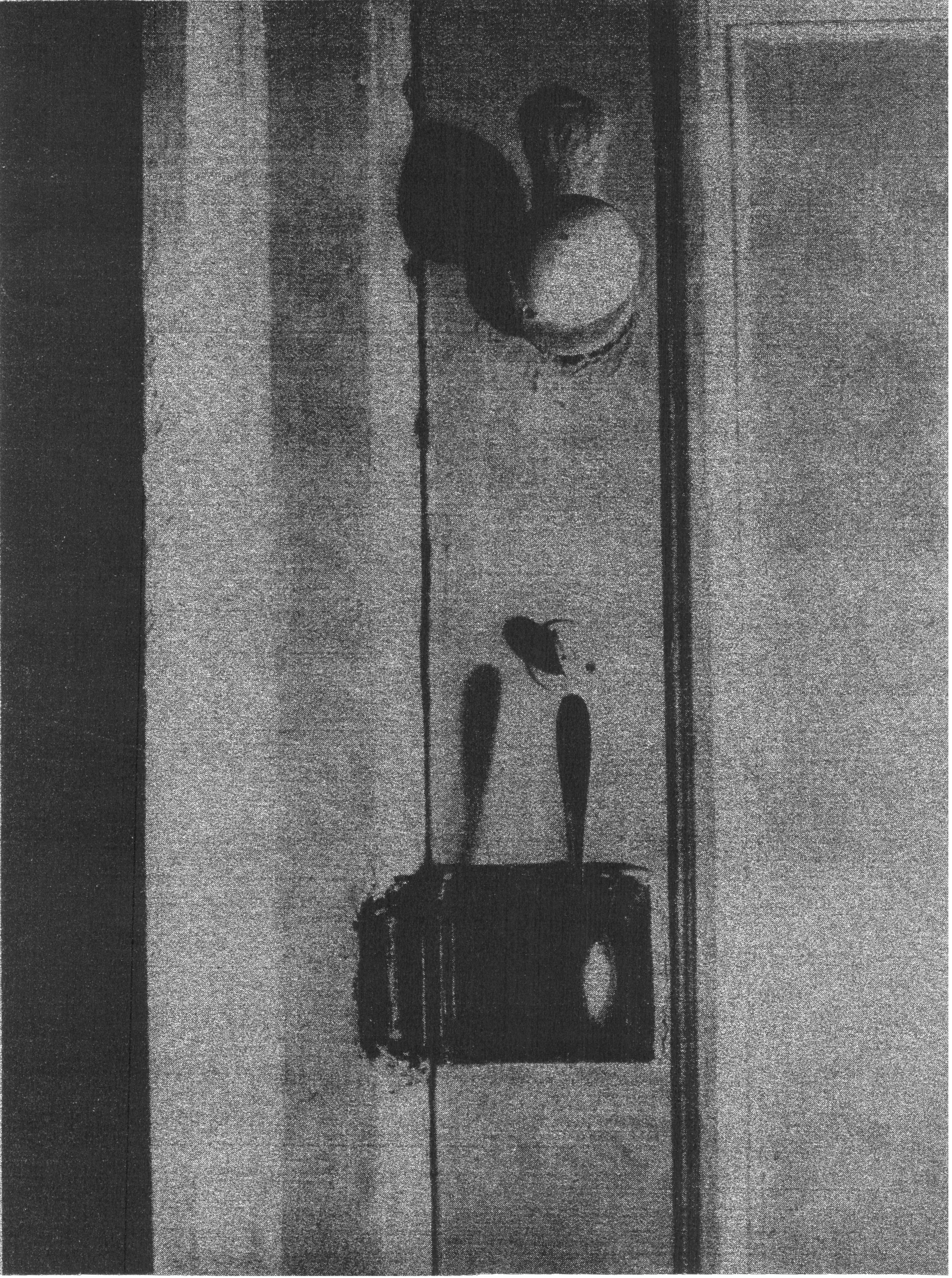
/MARCEL DUCHAMP/

sešity pro literaturu a diskusi č.29
BŘEZEN 1969 ročník čtvrtý

je jednou z nejpodivuhodnějších postav moderního umění.
Byl jedním z prvních, kdo si uvědomil, že tradiční pojem umění zastarává. Byl první, kdo z tohoto poznání vyvodil krajní důsledky.
Mluvívá se v případě Duchampově často o provokaci a o anti-umění. Je to nedorozumění. Duchamp naprosto nechce provokovat. Chce rozhodně vyvést člověka z obvyklého praktikování života, ale nechce ho urážet.
Duchamp nechce potírat umění. Chce člověka vést tam, kam ho vede umění, jenže pokládá za nutné, vést ho tam jinou cestou.
Proti čemu se staví, je estetická iluze. Estetickou iluzi nevyvolává jenom takový či onaký způsob zpodobování a předvádění skutečnosti v uměleckém díle. Každý krásný předmět, který je udělán tak, aby se vyděloval svou autonomní strukturou z ostatní skutečnosti, je k tomu, aby skýtal estetickou iluzi. I kubistický obraz a abstraktní kompozice jsou krásnými předměty.
Duchampovo úsilí cílí k problematizaci autonomní struktury uměleckého díla. Jeho díla nabývají významu gesta, kterým umělec sám vstupuje do skutečného světa, znova jej objevuje, hledá mu nový význam.
Své objekty Duchamp nazývá ready-mades. Ready-made znamená v americké angličtině konfekční výrobek, na rozdíl od výrobku to measure, zhotoveného na míru. Pro své ready-mades používá Duchamp nejobyčejnějších předmětů z našeho anonymního okolí. Někdy do nich zasahuje malou korekturou, někdy je sestavuje do nových celků, někdy jen vyjme věc z její normální souvislosti. Jedním z posledních Duchampových ready-mades je tabulka ze starého pařížského domu: Eau & gaz à tous les étages. Voda a plyn do všech poschodí.
Ve svých ready-mades se Duchamp důsledně vyvazuje z estetických kategorií. Nejsou krásné ani nekrásné. Jsou mimo tuto stupnici hodnot. Nejsou však ani žádným způsobem užitečné. Vyrovnat se s jejich existencí vyžaduje zvláštní námahy.
Proto vzbuzovalo Duchampovo dílo vždy takový odpor.
Nejspíše by se dalo říci, že tyto ready-mades nutí toho, kdo se s nimi setkává, aby opakoval první akt umělce: musí přijmout tyto věci a s nimi pak všechen svět jako něco, co dříve než je prospěšné či neprospěšné, libé či nelibé, estetické či neestetické, pouze jest.
Člověk musí znova začít hledat smysl bytí, znova jsoucna pojmenovávat, znova se učit řeči. Odtud Duchamp otevírá mezi člověkem a světem novou hru významů.
Některé Duchampovy ready-mades jsou blasfemické – Mona Lisa s přikreslenými kníry a vouskem. Není to vtip. Jako každá blasfémie, je i tato výrazem zoufalství.
Zoufalé je také téma největšího malířského díla, jeho La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce. Ikonologicky je to Nanebevzetí Panny Marie, obrácené v obraz neplodnosti.
Duchamp je realizoval na velké skleněné desce, umístěné volně v prostoru, takže celé okolí se všemi lidmi i věcmi stále do něho vstupuje stejně, jako ono samo se vznáší ve svém okolí.
Nevěsta není a nikdy nebude dokončena. Také svou nedokončeností vstupuje do života svých diváků. Je na nich, co si s ní počnou.
Na Nevěstě pracoval Duchamp po několikaleté přípravě osm let. Ready-mades vznikaly po jednom, po dvou za rok, výjimečně více, mnohá léta žádná. Katalog Duchampova díla je pramálo obsáhlý – něco přes 200 prací. Na čem Duchampovi záleží, je podivuhodnost samotné existence, nikoli hmotné dílo.
Mnoho svých věcí poztrácel nebo ponechal zničení. Některé rozdal, jiné prodal přátelům za směšnou cenu. Stěží kdo vystupoval tak málo jako umělec a stěží kdo si v našich dobách zachoval důstojnost umělce jako on.
Básníkem, kterého si Duchamp nejvíce váží, je Stéphane Mallarmé.
Marcel Duchamp loni v říjnu zemřel. Jeho díla se vymkla z času. První ready-made, Bicyklové kolo, je z roku 1913. Dodnes se nevejde do dějepisu umění. Zůstává nejživější přítomností.

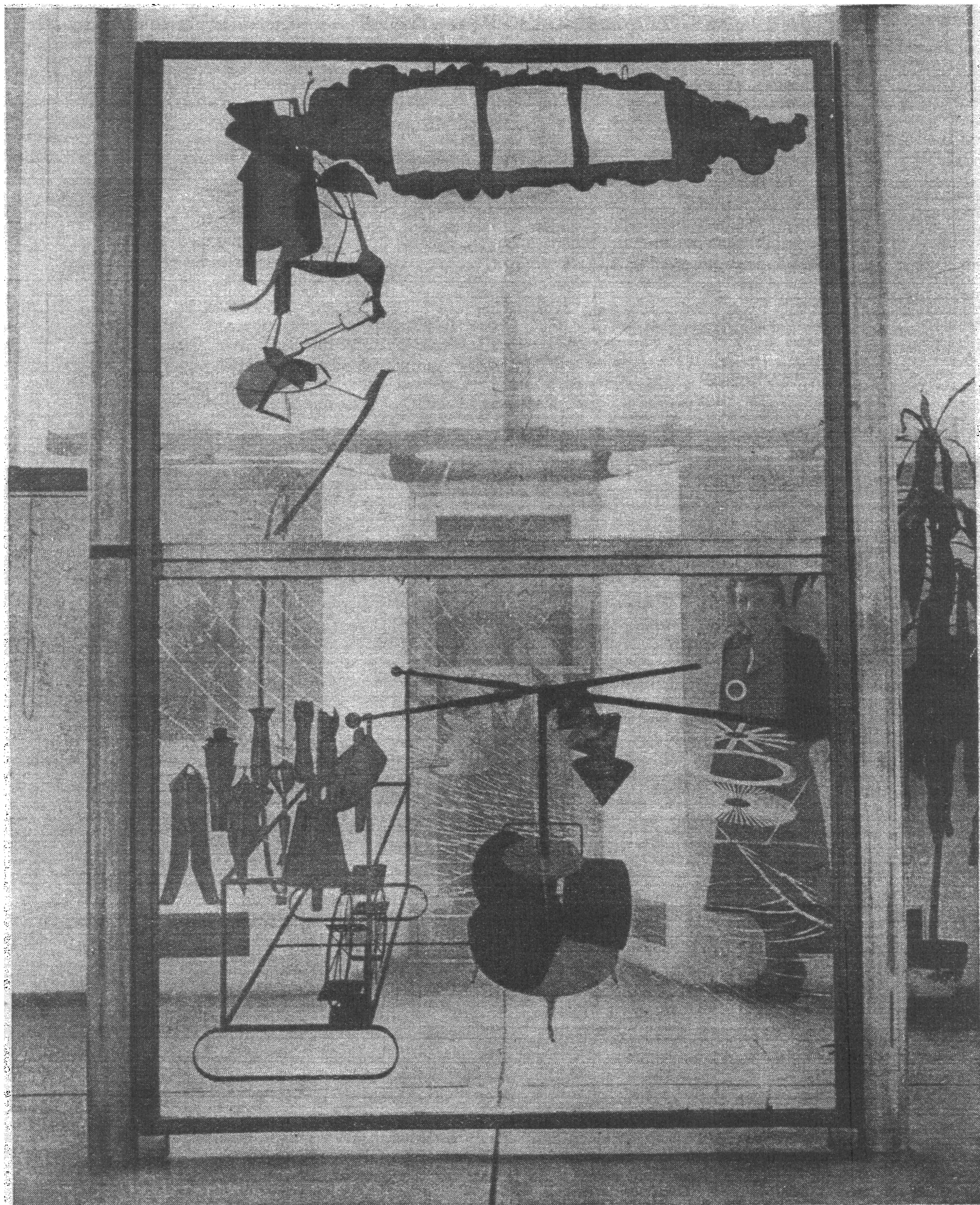
/ Jindřich Chalupecký /

M. D. Objekty na klíčové dírce



/PŘEHLED ŽIVOTOPISNÝCH DAT/

1887	Narozen 28. července v Blainville ve Francii v rodině notáře. Mezi jeho čtyřmi staršími sourozenci je příští malíř Jacques Villon a sochař Raymond Duchamp-Villon.
1902—1910	Maluje své první obrazy, navštěvuje v Paříži Akademii Julian. Vliv Cézanna a fauvistů.
1911	Zúčastňuje se schůzek kubistů (Gleizes, Metzinger, Picabia a d.) u Jacquesa Villona v Puteaux a výstav skupiny. Maluje svá první kubistická plátna. První studie k Aktu sestupujícímu se schodů.
1912	Kubistická tvorba vrcholí a prakticky končí. Účast na výstavě Zlatý řez, kde je vystaven Akt sestupující se schodů. Za krátkého pobytu v Mnichově vzniká několik nejdůležitějších pláten. První plány a poznámky k Velkému sklu.
1913	Akt sestupující se schodů budí velkou pozornost na výstavě Armory Show v New Yorku. Rozhodující obrat v tvorbě, která se odvrací od všech dosavadních konvencí. První ready-made, Bicyklové kolo.
1915—1916	První cesta do USA. Spolu s Picabiou významně ovlivňuje newyorskou avantgardu. Práce na Velkém skle. Zakládající člen Společnosti nezávislých umělců v New Yorku.
1917	Pod pseudonymem Richard Mutt zasílá do newyorského Salonu Nezávislých svou Studánku — obrácenou pisoárovou mušli. Exponát je odmítnut jury, v níž je sám Duchamp, který podává demisi. Spolu s Arensbergrem a Jeanem Crottim vydává revue The Blind Man (2 čísla) a Rongwrong (1 číslo).
1919	Návrat do Paříže a kontakty s pařížskými dada. Další ready-mades.
1920	Vymýšlí si ženský pseudonym Rrose Selavy, který používá ve svých textech a v nápisech na ready-mades. Sestrojuje první optický přístroj s otáčivými skleněnými deskami. (Přesná optika) . . .
1921	S Man Rayem rediguje a vydává číslo New York Dada. Pokračuje v práci na optických aparátech a v nalézání ready-mades.
1923	Vrací se do Paříže, kde zůstává do r. 1926. Veřejnost je přesvědčena, že zanechal umění.
1924	Věnuje se v Monte Carlu hazardní hře a vymýšlí systém, jak nic nevyhrát ani nic neztratit. Spolu s Erikem Satiem, Man Rayem a Picabiou se zúčastňuje na vzniku filmu Přestávka od René Claira. V baletu Přestávka vystupuje v roli Adama zcela nahý jako tanečník.
1925	Vznik druhého optického přístroje s rotujícími polokoulemi. Účast na mezinárodním šachovém turnaji v Nizze.
1926	Jeho optické aparáty jsou použity ve filmu Anémic Cinéma, ve spolupráci s Man Rayem a Marcem Allégretem. Začíná se zabývat obchodem s uměním. Velké sklo je poprvé vystaveno na výstavě v Brooklynu. Při transportu se rozbije.
1934	Publikace Zelené krabice a Bretonovy stati Maják nevěsty.
1935	V Lepinově soutěži předvádí své rotoreliéfy — gramofonové desky, vytvářející při otáčení optické iluze.
1937	První samostatná výstava v Chicagu.
1938	Účast na organizaci Mezinárodní výstavy surrealismu v Paříži. Příprava edice Krabice v zavazadle.
1942	V New Yorku spolupracuje na rozmanitých edičních a výstavních podnicích spolu s A. Bretonem a s dalšími surrealisty v exilu.
1945	Spolupracuje v New Yorku s Hansem Richterem na filmu „Sny, které se dají koupit".
1946	Připravuje v Paříži spolu s Bretonem výstavu Surrealismus 1947.
1951	První objekty — odlitky.
1957—1959	Účast na rozmanitých výstavách v Evropě i v Americe, množí se Duchampova publicita a roste jeho věhlas.
1961—1963	Samostatné výstavy ve Stockholmu, v Miláně a v New Yorku. První retrospektivní výstava v Pasadeně.
1967	Výstava k Duchampovu sedmdesátému jubileu, uspořádaná v Muzeu moderního umění v Paříži.
1968	Marcel Duchamp umírá v New Yorku.



M. D. Velké sklo (1915–1936)

J. J. Sweeney — Toto je tedy vaše Velká kresba na skle, Marceli . . .

M. Duchamp — **Ano. Čím víc se na ni dívám, tím víc se mi líbí . . . Líbí se mi na ní praskliny, způsob, jakým se rozšiřují . . . Vzpomínáte si, jak vznikly? Bylo to v Brooklynu v roce 1926. Dvě velké skleněné tabule byly položeny v nákladním autě na plocho, jedna na druhou. Řidič ani nevěděl, co veze: po devadesát kilometrů jízdy přes Connecticut byly tabule takto otřásány a tohle je před vámi! Ale mám rád tyhle praskliny, protože nevypadají jako rozbité sklo. Mají určitou formu, symetrickou stavbu. Dokonce v tom vidím jakýsi záměr, za který nemohu, záměr provedený způsobem, který respektuji a který mám rád.**

J. J. S. — Tady poznávám drtičku čokolády.

M. D. — **Ano, dal jsem se do studování jiné formy, proslavené DRTIČKOU ČOKOLÁDY. V mládí jsem se často procházel v ulicích starého Rouenu. Jednou jsem viděl ve výkladní skříni opravdovou drtičku čokolády při práci a tento obraz mně tak fascinoval, že jsem ten stroj považoval za východisko! Co mne zajímalo, nebyla tak ani mechanická stránka přístroje, jako studium nové techniky. Bylo nemožné, abych se přizpůsobil stříkání štětcem nazdařbůh na plátno. Chtěl jsem se vrátit ke kresbě absolutně SUCHÉ, ke kompozici SUCHÉHO umění, a jaký je lepší příklad tohoto nového umění, než mechanická kresba. Začal jsem poznávat hodnotu přesnosti, preciznosti a důležitosti náhody . . .**

J. J. S. — DRTIČKA tedy znamená rozhodné datum ve vaší tvorbě, je to opravdový zlom.

M. D. — **Ano, byl to velmi důležitý okamžik v mém životě. Stál jsem před vážným rozhodnutím. Nejtěžší bylo říci si: „Marceli, už ne malování, hledej si práci." A dal jsem se do hledání nějakého zaměstnání, kde bych maloval p r o s e b e. Našel jsem si místo knihovníka v Saint-Geneviève v Paříži. Bylo to znamenité místo v tom smyslu, že mi nechávalo hodně volného času.**

J. J. S. — Když říkáte malovat pro sebe, myslíte tím nemalovat už pouze, abyste se líbil druhým?

M. D. — **Přesně tak. To mne přivedlo přímo k závěru, že existují dva druhy umělců: profesionální malíři, kteří pracují se společností, a proto se nemohou vyhnout tomu, aby se do ní nezačlenili; a druzí, partyzáni, bez povinností, a tedy i bez překážek.**

J. J. S. — Zkrátka jste přijal zaměstnání, protože umělec „společnosti" musí přijímat jisté kompromisy, aby se líbil společnosti, z které žije?

M. D. — **Ano, nechtěl jsem být existenčně závislý na svém malování.**

J. J. S. — Marceli, když mluvíte o Vašem opovržení velkým publikem a když říkáte, že malujete jen pro sebe, neznamená to konec konců, že malujete pro ideální publikum, pro publikum, které si vás bude cenit, jen když o to bude stát?

M. D. — **Abych se dostal na úroveň tohoto ideálního publika, existuje pro mne jen tento jediný prostředek. Nebezpečí je stále v tom, že se budete líbit publiku nejbezprostřednějšímu, které vás obklopuje, přijímá vás, váží si vás, uděluje vám úspěch a . . . to ostatní. Naopak asi budete muset čekat padesát, sto let, abyste dosáhl svého opravdového obecenstva, ale pouze toto mě zajímá.**

J. J. S. — To je názor estetika. A přece nevěřím, že by vám někdy nepřišlo na mysl ospravedlnit umělce, který se zavírá do věže ze slonoviny a který pohrdá inteligentním a sympatickým publikem.

M. D. — **Víte dobře, že nejsem člověk, který si staví věže ze slonoviny.**

J. J. S. — Vzpomínám si na jednu větu z textu Henri-Pierra Roché, kde udával, že jste se vždycky staral o nalezení prostředku, jak si odporovat. Stále ta starost neopakovat se?

M. D. — **Nechápete, že hlavní nebezpečí je v dosažení formy v k u s u. Byl by to třeba vkus DRTIČKY ČOKOLÁDY?**

J. J. S. — Podle vás by byl tedy vkus opakováním celé věci už přijaté?

M. D. — **Přesně tak. To je zvyk. Začínejte znovu stejnou věc delší dobu a ona se stane vkusem. Jestliže přerušíte svoji uměleckou tvorbu po tom, co jste vytšořit jednu věc, ta se stává věcí sama o sobě, a také jí zůstává. Ale jestliže se opakuje vícekrát, stává se vkusem.**

J. J. S. — A d o b r ý v k u s je opakováním toho, co společnost schvaluje, a š p a t n ý v k u s stejné opakování toho, co společnost neschvaluje. Je to tak?

M. D. — **Ano, jestli je vkus dobrý nebo špatný, to není důležité, neboť je vždy dobrý pro jedny a špatný pro druhé. Málokdy rozhoduje kvalita, ale vkus vždycky.**

J. J. S. — Jak jste tedy mohl uniknout dobrému nebo špatnému vkusu ve svém osobním výrazu?

M. D. **Použitím mechanických technik. Mechanická kresba nenaznačuje žádný vkus.**

J. J. S. Protože je oddělená od konvenčního malířského výrazu?

M. D. **To jsem si alespoň tehdy myslel a myslím si to i dnes.**

J. J. S. To oddělení, to osvobození od všech lidských zásahů do malířství a kresby mají nějakou souvislost se zájmem, který jste přinesl na ready-made?

M. D. **Samozřejmě, že jsem vymyslel ready-made, když jsem se snažil dosáhnout nějakého záměru nebo jakéhokoliv důsledku odlidštění uměleckého díla. Vy víte, že ready-made je název, který jsem dal dobrým, zcela dokončeným dílům. Zde je například můj ready-made PTAČÍ KLEC: zkuste ji nadzvednout. Je příliš těžká, neboť ty bílé krychle uvnitř, které považujeme za kostky cukru, jsou ve skutečnosti mramorové krychle. To je jeden ready-made, kde je cukr zaměněn v mramor a vytváří tak účinek jaksi mytologický. Zde je ready-made z roku 1916. Je to klubko provazů mezi dvěma koženými destičkami. Před tím, než jsem ho dokončil, Walter Conrad Arensberg umístil něco dovnitř klubka a neřekl mi, co to je. Já jsem se to ostatně nikdy nesnažil poznat. Byl to určitý druh tajemství mezi námi a protože to dělalo hluk, nazvali jsme předmět READY-MADE NA TAJEMNÝ HLUK. Poslouchejte. Nevím a nikdy nebudu vědět, jestli je to diamant nebo drobná mince.**

J. J. S. Znal jste Arensberga dříve, než jste přišel do Spojených států?

M. D. **Ne. Přijel jsem do New Yorku v roce 1915. Arensbergův dům byl pro mne prvním schůdkem na tomto kontinentě a byl začátkem dlouhotrvajícího přátelství. Arensberg vydával s mými přáteli dva malé časopisy, které měly jen jedno nebo dvě čísla: RONGWRONG a THE BLINDMAN. Tyto časopisy byly, když ne dadaistické, tedy alespoň inspirované hnutím dada. Dadaismus neměl už nic společného s výtvarným uměním v pravém slova smyslu, nezabýval se ani technickými otázkami, ani školami, které mu předcházely. Zajímal se více o literaturu. Opravdu to byla negace, úplné odmítnutí.**

J. J. S. Sklo nebylo nikdy dokončeno?

M. D. **Nikdy, pracoval jsem na něm naposledy v roce 1923.**

J. J. S. Zůstává tedy jako nějaký druh nedokončeného eposu. A také podle mého názoru dokazuje, že jste se nikdy nevěnoval konvenčnímu malířství v obvyklém slova smyslu. Stejně rád, jako jste se pouštěl do práce, jste ji nechával, protože jste si dopřával radosti používat jako ready-made stojany na láhve a naplňovat ptačí klece mramorem, abyste zmýlil ty, kteří se domnívají, že je to cukr. Váš pojem o umění musí široce přesahovat rámec malířství...

M. D. **Považuji umění za prostředek vyjádření, a ne za cíl. Jeden prostředek vyjádřený mezi tolika jinými a ne cíl k vyplnění celého života. Tak je to s barvou, která je jedním z prostředků vyjádření a ne cílem malířství. Jinými slovy, malířství nemá být výhradně vizuální. Musí se také dotýkat šedé hmoty, naší chuti po porozumění. Tak je to se vším, co mám rád: nechtěl jsem se nikdy omezit na úzký okruh, vždycky jsem se snažil být co možná nejvšestrannější. Proto jsem například začal hrát šachy. Hra v šachy sama o sobě je kratochvíle, které se může věnovat každý. Ale já jsem ji vzal vážně, liboval jsem si v ní, protože jsem nalezl mezi malířstvím a šachy shodné body. Opravdu, když hrajete šachy, je to jako kdybyste něco načrtávali, nebo jako kdybyste sestrojovali mechanismus, který vám pomůže vyhrát nebo prohrát. Soutěžící strana není důležitá, ale hra je ohromně plastická a to mne pravděpodobně zaujalo.**

J. J. S. Chcete tím říci, že jste pomocí šachů dosáhl požitku, který se projevil rozšířením vašeho života? Celkem vzato, nebyl to pro vás nový způsob vyjádření?

M. D. **Ano, nebo alespoň druhá lesklá stránka stejného způsobu duševního vyjádření, maličká lesklá stránka, chcete-li, ale dost rozdílná od ostatních, aby se mohla stát zvláštní, a tudíž aby přidala na schopnostech mé existenci.**

J. J. S. Marceli, vy jste strávil nějaký čas kolem roku 1940 prací na svých rotoreliéfech? Považujete je také za další formu vašeho osobního vyjádření?

M. D. **Bezpochyby. Jednalo se o sérii dvanácti kreseb na bázi spirály, převedené na kartonové desky. Položeny na gramofonovém kotouči vytvářely při 33 obrátkách za minutu dojem zvětšující se formy, spočívající ve formě spirály, kužele nebo vývrtky. Tato kresba, například, je sklo. Nepodobá se to sklu, ale rotace mu přidává třetí rozměr.**

J. J. S. A váš KUFR?

M. D. **Ještě jeden nový způsob vyjádření. Místo malování něčeho nového šlo o reprodukování těch obrazů, které jsem měl rád, do miniatur se zmenšeným objemem. Nevěděl jsem, jak se do toho dát. Uvažoval jsem o knize, ale ta myšlenka se mi nelíbila. Tehdy jsem dostal nápad. Krabici, ve které by se shromáždila všechna má díla jako v malém přenosném muzeu. Proto jsem je všechna vložil do jednoho kufru.**

J. J. S. Je to druh stručného výtahu ready-made, že ano? Myslím, že je tam zastoupeno celé vaše dílo...

M. D. Ano, je tam skoro všechno. Zde je jeden kus z období dadaismu, Gioconda přizdobená knírem a kozí bradkou. Bylo to z mé strany rozbíječské gesto násilně...

J. J. S. znesvěcující?

M. D. Znesvěcující, rouhačské, všechno, co chcete. Ale na druhé straně mi zbývají z doby dadaismu jiná „gesta", stejného žánru. Například tento obrovský šek. Zaplatil jsem tímto předmětem, který jsem sám nakreslil a který byl vystaven v neexistující bance, svému zubaři. Nejsměšnější je, že o deset nebo patnáct let později jsem znovu viděl svého zubaře a odkoupil jsem od něho šek do své osobní sbírky. Zde je nyní martingal*), který jsem vymyslel, aby zničil banku herny v Monte Carlu. Samozřejmě, banka tam pořád ještě stojí! Ale já jsem věřil, že jsem našel určitý systém. Prodal jsem tedy akcie různým osobám, abych získal kapitál na využití tohoto systému.

J. J. S. Získal jste něco?

M. D. Nikdy... Ostatně, jak víte, intelektuální stránka věci mě zajímá, přestože nemám rád termín „intelekt". Je příliš suchý, příliš zbavený výrazu. Mám rád slovo „věřit". Vůbec, když se říká „já vím", nevíme nic, ale věříme. Věřím, že umění je jediný způsob aktivity, kterou se člověk projevuje jako opravdový jedinec. Jedině jeho prostřednictvím je možno překročit stadium zvířat, protože umění je brána do krajin, kde nevládne ani čas, ani prostor. Žít znamená věřit, já v to aspoň věřím.

---

*) Martingal je systém hry v ruletě, kdy se sází neustále na jednu barvu a při každé nové hře se sází dvojnásobek předchozí. Algebraickou řadou se může dojít až k fantastické sumě.

/VÝPISKY Z ČETBY - MAN RAY O DUCHAMPOVI/

Hugnet říká, že jeho příznaky bohatství jsou všechny vnitřní. Pro nikoho není tato definice přiléhavější než pro Marcela Duchampa. Nevlastní nic, nesbírá nic, knihu, kterou dostane, prolítne a dá ji okamžitě dál. Jeho několik málo prací je většinou v jedné soukromé sbírce ve dvou muzeích. Protože přestal před čtyřiceti lety malovat, dalo by se říci, že jeho hlavním zaměstnáním jsou šachy, neboť jeho mysl je čilá a šachy nezanechávají žádné hmotné stopy nejintenzívnější duševní činnost. Soutěživý prvek šachu ho zajímá méně než jeho analytické a vynalézavé aspekty.

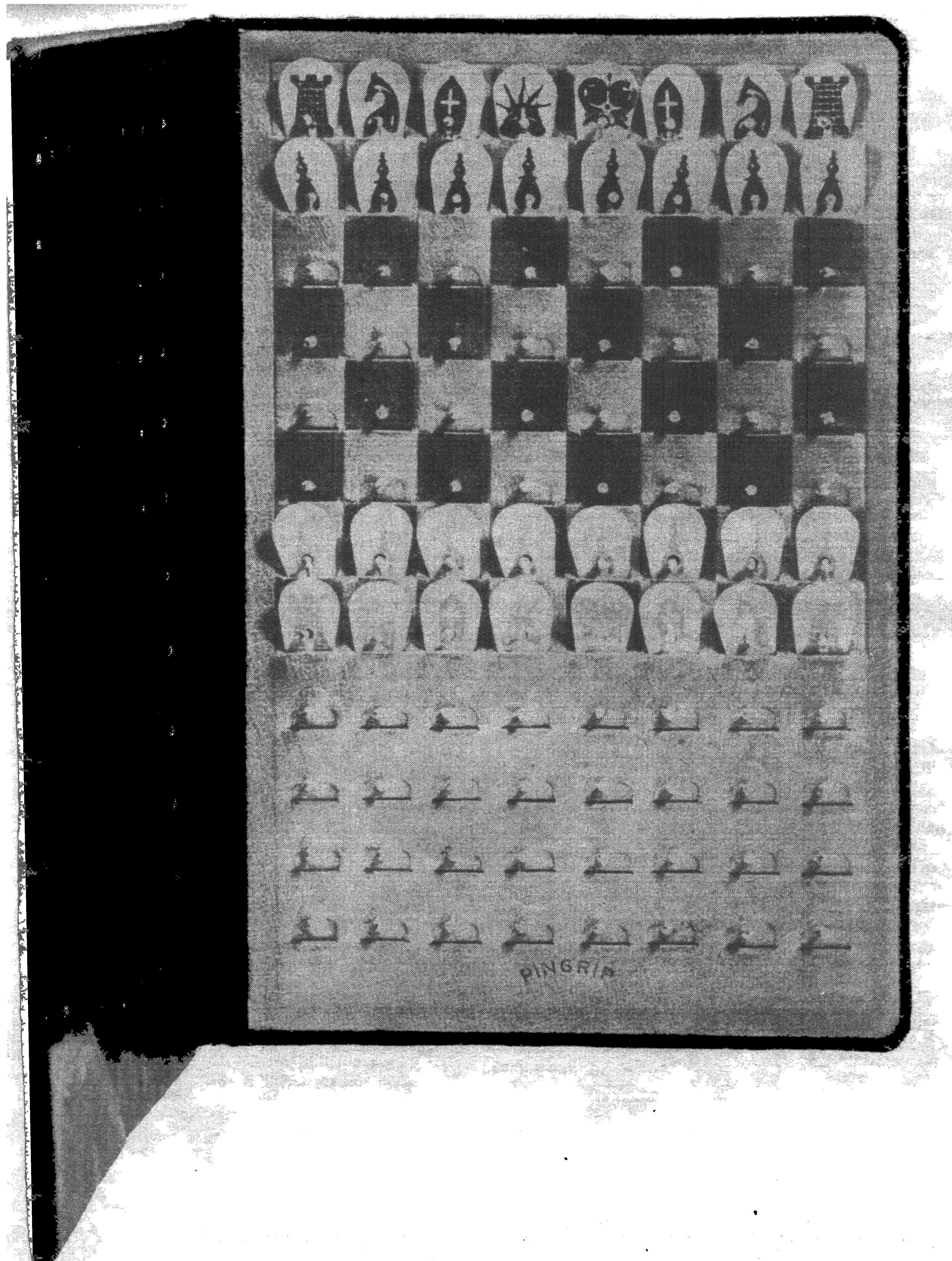
Po svém prvním příjezdu do Francie a Duchampově návratu do New Yorku jsem ho dva roky neviděl. Když se vrátil, obnovili jsme styky. Byl to poslední rok dadaistických manifestací, nových nesvárů uvnitř skupiny o konečný rozpad, vedoucí k surrealistickému hnutí. Ačkoliv ho tyto skupiny měly v určité úctě, byl příliš málo znám; nikdy se neúčastnil jejich činnosti, ani nechodil do kaváren, kde se scházeli. Jeho rané práce byly ve Francii neznámé, byly poslány do Států. Stejně jako u Brancusiho bylo si jen několik blízkých přátel vědomo jeho významu pro moderní umění.

V roce 1923 se Duchamp vrátil klidně, nehlasně do Paříže, kde zůstal delší dobu. Byl méně vystěhovalcem z Francie než já ze Spojených států.

Duchamp si najal pokoj v malém hotýlku blízko mého ateliéru a často ke mně přicházel s různými projekty. Mezi jiným to byla varianta optického stroje, který stvořil v New Yorku před rokem 1920; tentokrát však neumístil ploché skleněné tabulky za sebou, aby při otáčení vyvolaly trojdimenzionální efekt, nýbrž sestrojil polokouli z černých a bílých spirál zarámovaných do skla a mědi s onomatopoickým nápisem; celé to stálo na podstavci s motorem a reostatem, který se pomalu otáčel. Bylo to efektnější než první koncepce a bylo menší nebezpečí, že celá záležitost ulétne z podstavce. Kromě toho mohlo přihlížet několik diváků najednou zepředu – nemusela se dívat jen jedna osoba z určitého bodu. Úžasná vytrvalost, s kterou prováděl Duchamp tuto konstrukci, mě fascinovala – nebyla to z jeho strany jen láska k mechanice, ale bylo i třeba, aby k uskutečnění svých tužeb zvládl materiál. Zdálo se mi, jako by pracoval v opačném směru než vědci s grandiózními myšlenkami, kteří začínají u atomů a molekul. Zdálo se, jako by se Duchamp snažil omezit všechno lidské úsilí na soběstačnou jednotku – něco, co se nedá a nemusí ospravedlňovat.

Mohl využít legendy, která ho obklopovala; pokusit se vytvořit něco v uměleckém světě, co by mu vyneslo materiální výhody, ale tomu se trvale vyhýbal.

Naše tehdejší aktivita se neomezovala jen na tyto více méně intelektuální činnosti. Vedle toho probíhaly osobní a citové složky, takže jsme nebyli ani chvíli v klidu. Já jsem měl plné ruce práce s Kiki z Montparnassu. Do Duchampa se zamilovala půvabná mladá válečná vdova a on přijímal tuto poctu se svou obvyklou nenuceností a roztomilostí. Asi v té době podědil po smrti starých rodičů něco málo peněz, takže se mohl pohodlně zařídit. Najal si malý ateliér v sedmém patře starého domu v malé rušné pařížské čtvrti. Byly tam dveře v takovém úhlu, že uzavíraly ateliér, když se otevřely do ložnice, a uzavíraly ložnici, když se otevřely do ateliéru, což dokazuje, že mohou být dveře zároveň otevřené i zavřené, a vyvrací staré francouzské rčení, že dveře jsou buď otevřené, nebo zavřené. Zde pracoval a spal Duchamp v mnišsky strohém ovzduší. Nikdy nebylo vidět nic, co by připomínalo umělce – hlavním kusem nábytku byl šachový stolek.



D. Kapesní šachy

Jednoho dne se mi svěřil, že se setkal s velmi milou mladou dívkou, dcerou známého výrobce automobilů, a že se s ní ožení. Může ji přivést vyfotografovat? Myslel jsem, že je to zase jeden z jeho protimluvů – nedovedl jsem si ho představit ženatého. Vyfotografoval jsem Lydii, kyprou dívku s bílou a růžovou pletí. Datum sňatku bylo stanoveno; na přání rodiny se měl konat v kostele. Navrhl, abych ceremonii nebo alespoň příchod nevěsty a ženicha filmoval. Postavil jsem se svým asistentem kameru před kostelem a byl jsem připraven natáčet. Když přijel vůz se snoubenci, vystoupila objemná postava, zahalená do bílého závoje jako do oblaku, následoval Duchamp v proužkovaných kalhotech a v cutawayi. Vypadal vedle ní štíhlý a vysoký. Pracovali jsme obklopeni davem, který se divil, kdo asi jsou ti notáblové. Krátce poté odjel pár do jižní Francie na svatební cestu. Dověděl jsem se později od Picabii, že nešlo všechno hladce. Po večeři si zajel Duchamp autobusem do Nizzy zahrát si v šachovém kroužku a vracel se pozdě; Lydie zůstala vzhůru a čekala na něho. Ale nešel hned spat, postavil si šachové figurky, aby prostudoval nějakou pozici hry, kterou hrál. Ráno, když se probudil, šel zase hned k šachovnici, aby udělal tah, který si v noci promyslil. Ale figurka se nepohnula – Lydie v noci vstala a všechny figurky přilepila. Když se vrátil Duchamp do Paříže, sdělil mi, že se jeho způsob života nezměnil; ponechal si ateliér a spal tam. Lydie bydlela u rodičů, než si najala vhodný byt. Jednou večer jsem seděl u baru v restauraci Le Boeuf sur le Toit a popíjel whisky, když vešla Mary Reynoldsová. Byla zoufalá a hodně pila. Za několik měsíců se Duchamp s Lydií rozvedl a vrátil se do Států.

/Z VÝROKŮ MARCELA DUCHAMPA/

„Věřím mnoho v erotismus, protože ten je vskutku něčím dosti obecným v celém světě, něčím, co lidi chápou. Je to prostředek jak se pokusit vyjevit věci, které jsou katolickým náboženstvím, společenskými pravidly trvale skryty – a které nemusí být nezbytně erotismem. Smět si dovolit je vyjevit a dát je zároveň k dispozici všem, to pokládám za důležité, protože je to základ všeho a nikdy se o něm nemluví. Erotismus byl tématem, ba dokonce ismem, který byl v základech všeho, co jsem dělal v dobách Velkého skla. To mě uchránilo, že jsem se nemusel vrátit k teoriím, které tu již byly. Ať už estetickým nebo jiným."

„Poněvadž jsem zjistil, že můžeme udělat dvojrozměrný vržený stín od jakéhokoliv trojrozměrného předmětu... zcela prostou intelektuální analogií jsem usoudil, že čtvrtá dimenze může promítat předmět o třech dimenzích, či jinak řečeno, že každý trojrozměrný předmět, který střízlivě vidíme, je projekcí nějaké věci o čtyřech dimenzích, kterou neznáme... A na tam jsem založil Nevěstu ve Velkém skle, která jako by byla průmětem čtyřrozměrného předmětu."

„Zvolit nějaký předmět je velice nesnadné, protože za čtrnáct dní zjistíte, že v něm buď nalézáte zalíbení, nebo že se vám protiví," říká Duchamp o svých ready-mades. „Je třeba dospět k jisté lhostejnosti, která vylučuje estetické emoce. Volba ready-made je vždycky založena na vizuální lhostejnosti, stejně jako na naprosté nepřítomnosti dobrého či špatného vkusu."

Upřesnění ready-mades: „Zamýšlíme-li v nějakém příštím okamžiku (v určitém dni, v jisté hodině, minutě), vepsat ready-made – může být potom ready-made hledán (se všemi možnými odklady). Důležité je tedy toto určení času, toto okamžikové, tak jako přednáška u příležitosti čehokoliv, avšak v tu a v tu hodinu... Je to druh dostaveníčka. Samozřejmě napsat toto datum, hodinu, minutu na ready-made jako zprávu."... „Omezení počtu readymade v roce!"

„Nemůže být žádné řešení, protože není žádný problém. Problémy jsou vynálezy ducha. Jsou nesmyslné."

„Nepředpokládám, že práce, kterou jsem udělal, by mohla mít v budoucnosti ze společenského hlediska nějaký význam. Chcete-li, mým uměním bylo žít; každá vteřina, každý dech je dílo, které nezůstává nikde poznamenáno, které není vizuální ani mozkové. Je to jakási mozková euforie."

„Mám rozhodnou antipatii vůči estetice. Jsem antiestetický. Jsem anti-nic. Vzpírám se dělat šum receptů."

„... Myslím-li na jiné spisovatele, třeba na Apollinaira, nedůvěřuji určité literární nabubřelosti, která bývá pokládána za věrný překlad vizuálního do psaného. Malířství je projev sám pro sebe a nemělo by mít zapotřebí literátů, aby bylo pochopeno... Apollinairovi bylo jedno, co napsal. Napsal cokoliv."

„Ready-mades jsou jednou z reinstaurací předmětu v nové oblasti. Tak sušák lahví, na kterém nejsou žádné láhve, se stává věcí, na kterou se ani nedíváme, ale o níž víme, že existuje. Dívám se na ni, otáčeje hlavou. Její existence byla rozhodnuta gestem, které jsem jednoho dne učinil."

„Velká nesnáz s uměním v USA a zřejmě i ve Francii spočívá v tom, že tu chybí duch odboje – mezi mladšími umělci se neobjevují nové myšlenky. Jdou jenom ve stopách vyšlapaných jejich předchůdci a pokoušejí se lépe udělat to, co oni udělali. V umění nic takového jako dokonalost neexistuje. A tvořivost ustává vždy, když umělec své doby se spokojí vzít dílo svého předchůdce, kde ten je zanechal, a pokračovat v tom, co dělal on."

„Zajímaly mne myšlenky – ne pouhé vizuální výtvory. Chtěl jsem dát malbu znovu do služeb myšlenky.
Dada bylo krajním protestem proti fyzické stránce malířství. Bylo metafyzickým postojem. Mallarmé byl velkou postavou. To je směr, kterým by se mělo umění obrátit: k intelektuálnímu výrazu spíše než k animálnímu výrazu."

„Od impresionismu se vizuální výtvory zastavují na sítnici. Impresionismus, fauvismus, kubismus, abstrakce, to je pořád sítnicové malování. Jejich hmotné zájmy: reakce barev atd., odsunují do pozadí reakce šedé hmoty. To se netýká všech hlavních osobností těchto hnutí. Někteří z nich šli za sítnici. Velkou zásluhou surrealismu je, že se pokusil zbavit se sítnicového uspokojení, «zastavení na sítnici». Nechci tím říci, že se má do malby vrátit anekdota. Lidé jako Seurat nebo Mondrian nebyli sítnicoví, i když vypadali, jako by byli."

„Těsným spojením se zákonem nabídky a poptávky se výtvarné umění stalo zbožím, umělecké dílo je dnes stejným výrobkem jako mýdlo a cenné papíry.
Doufám, že to samo povede nutně tentokrát k revoluci asketického charakteru, jíž si široká veřejnost ani neuvědomí a kterou na okraji světa, zaslepeného hospodářským ohňostrojem, rozvine pár zasvěcenců. Velký umělec zítřka musí jít do ilegality."

„Produkce jistého odbobí je vždy jeho prostřednost. To, co není vytvořeno, je vždy lepší než to, co vytvořeno je. Reálné hodnoty jsou nedotknutelné. Nechápu ostatně, proč se dává potomstvu výsada rozhodovat, co je dobré a co špatné. Tím méně, že se potomstvo každých padesát let mění. Nechápu ani, proč současníci by měli hodnotit lépe. Pojem hodnocení by měl zmizet."

„Vzájemné spojení mezi kontinenty umožnilo snadné cestování mezi Francií a New Yorkem, což bylo před padesáti lety téměř nemožné. Navíc tato výměna vyrovnala myšlenkovou úroveň ve světě. Není více Francie, Amerika, Německo atd. Stránka národní suverenity zmizela, zvláště v uměleckém prostředí.
Otázka centra ztrácí svůj smysl. Stejně jako ztratil svůj smysl regionalismus. A stejný lesk ubyl nacionalismu. Pak tedy Paříž nebo New York jako centra uměleckého světa jsou již něco passé, nemohou udávat tón; protože se do toho přimíchali už i Japonci."

„Malíř, tak jak jej znám a jak jsem jím sám byl, je čichající, tedy... ráno vstane, potřebuje snídani, i když si ji často nedává, ale co potřebuje především, to je cítit terpentýn. A tato potřeba je potřeba snídaně, čichavá potřeba malování. Od čichání k potěše sítnice už je jen krok, a tam se to často zastavuje. V každém případě myšlenka čistého malířství, zrozená před nějakými padesáti lety, byla jako vyústění jistého stavu svobody mladá v porovnání s umělcovým údělem. Až do počátků impresionismu to byl jen žold králi nebo císaři nebo skupině sběratelů."

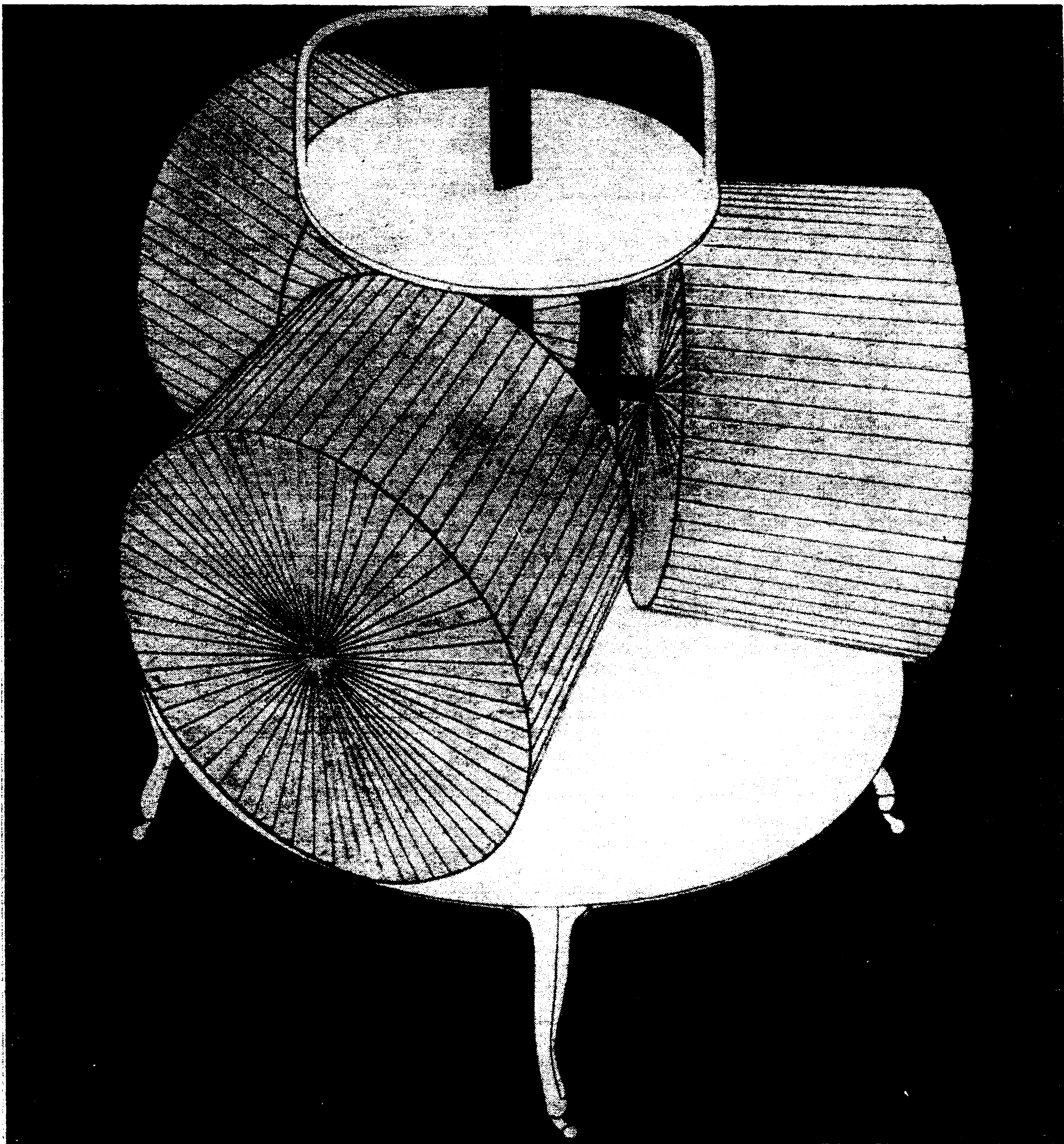
„Netoužil jsem po tom, přestat malovat, zastavit se. Dokonce jsem se nikdy vlastně nerozhodl, zastavit se... Zastavil jsem se asi napůl z lenivosti a napůl proto, že mi chyběly nápady. Nemaluji pro malování samotné... Nikdy jsem se nepovažoval za malíře v profesionálním slova smyslu. Malířství mi bylo prostředkem mezi jinými k dosažení dalekého cíle, dosti těžko definovatelného. Nemám v úmyslu se sám posuzovat, ani dojít k nějakému dříve vytyčenému cíli, třeba sociálnímu. Ani se nechci dostat do Pantheonu, ale ani ke klošárům. Nic z toho mě nezajímá."

„Mezi dnešním uměním, které je nazýváno avantgardním, a uměním před první světovou válkou existuje vztah časové kontinuity, ale mimo to žádný vztah mezi postavením moderního malíře a malíře před válkou 1914–18 neexistuje. Ostatně i výsledky jsou velice rozdílné. U lidí z desátého roku neexistoval žádný plán, jak se stát velkými malíři. Byla tu jen skromná a skandální stránka kubismu bez velkého dosahu; skandál byl jen vedlejší. Apollinaire přednášel o kubismu a Picasso znepokojoval zasvěcence. Ohlasy byly jen v několika odborných listech. V tom není dnes žádná podobnost. Zájem veřejnosti, který existuje dnes, je až znepokojující. Co se stane, když se ocitne před mořem obrazů? Kolik z nich jich zmizí? Které zůstanou? Kde budou skladovány?"

„Nic nečekám. Nic nepotřebuju. Dráždění, to je forma potřeby, následek nějaké potřeby. Neznám je, protože se mi v podstatě vede dobře, i když už dlouho nevytvářím vůbec nic. Nepřikládám umělci takovou společenskou úlohu, aby se pokládal za zavázaného něco dělat, aby byl zavázán obecenstvu. Mám strach z takových úvah."

„Raději žiju, dýchám, než pracuju... Chcete-li, mým uměním bylo žít; každá vteřina, každý vdech je dílo, které nezůstává nikde zaznamenáno; které není vizuální ani mozkové. Je to jakási neustálá euforie."

„Není řešení, protože není problému. Problém je lidským vynálezem. Nedává smysl."



M. D. Drtič čokolády (1914)